

WOLFRAM STEINBECK (Köln/Deutschland)

Max Reger und die ‚deutsche‘ Tradition des Komponierens

Dass Max Reger sich als Repräsentant einer Tradition begriff, die wir die „deutsche Tradition des Komponierens“ nennen, steht außer Zweifel. Er selbst verortete sich neben Ludwig van Beethoven, Richard Wagner und Johannes Brahms vor allem in der Nachfolge Johann Sebastian Bachs und bezog daraus seine nationale Zugehörigkeit, sein kompositorisches Fundament, sogar seinen Stolz. „Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik; auf ihm ruht und fusst *jeder* wahre Fortschritt!“ Bach sei ein „gar kräftiges, nie versiegendes Heilmittel nicht nur für alle jene Komponisten und Musiker, die an ‚missverstandenen Wagner‘ erkrankt sind, sondern für all jene ‚Zeitgenossen‘, die an Rückenmarksschwindsucht jeder Art leiden. ‚Bachisch‘ sein heisst: *urgermanisch, unbeugsam* sein.“¹

Die Zeitgenossen dachten ähnlich, wobei es nicht immer leicht fällt, zwischen emphatischer Komponistenverehrung, nationaler Identitätssuche und chauvinistischem Nationalismus zu unterscheiden. Reger war in Deutschland bekanntlich neben Richard Strauss der meistaufgeführte Komponist seiner Zeit. Und sogar Arnold Schönberg, dem Reger in seiner Entscheidung zur radikalen Preisgabe der Tonalität nicht folgen mochte, hielt große Stücke auf dessen Musik und hat sie vielfach selbst aufgeführt. Reger galt, neben dem Strauss der ersten beiden Dezennien des 20. Jahrhunderts, wie wir wissen, als Hauptvertreter der Moderne.

Und er galt den Zeitgenossen als ‚deutsch‘, wie Strauss, wurde jedoch, anders als der bei weitem populärere Kollege, der sich später in die deutsche Politik einzumischen nicht enthalten konnte, zur Ikone ‚deutscher Musik‘. Man fand, dass Regers Tonsprache ‚typisch deutsch‘ sei, der deutschen Nation wohl zu Gesicht stehe.

Aufschlussreich mögen zwei Beispiele der Zeit noch weit vor der NS-Zeit zu sein: Der Reger-Schüler Karl Hasse z. B. meinte 1921, dass „Regers Musik [...] eine ganz besonders deutsch geartete“ sei, wie auch „Regers Persönlichkeit [...] den Eindruck zugleich kerniger und inniger deutscher

¹ Zit. nach Hermann Wilske, *Max Reger. Zur Rezeption in seiner Zeit* (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn 11), S. 355.

Art machen musste.“² Schon kurz nach Regers Tod, also mitten im Ersten Weltkrieg, den viele Deutsche, so auch Max Reger als vaterländische Notwendigkeit begriffen, hielt Albrecht Mendelssohn Bartholdy, Enkel von Felix und 1934 von den Nazis aus Deutschland vertrieben, eine Rede auf den zutiefst verehrten Komponisten Reger. Mendelssohn Bartholdy sprach namentlich über das „deutsche Wesen in Regers Kunst“, das ihm später, insbesondere in der NS-Zeit, immer wieder unterstellt wurde: Regers Kunst beruhe besonders auf dem, was den Deutschen generell auszeichne: der „Unerbittlichkeit des Denkens bei allem Überschwang des Gefühls und bei allem ehrfürchtigen Glauben an ein letztes, über den Verstand der Menschen gehendes.“ Regers Musik zeichne die „Unbeugsamkeit dessen [aus], der sich seiner selbst bewusst ist.“³

Wenn Reger sich als ‚bachisch‘ begriff und daraus den Schluss zog, Bach zu folgen, heiße ‚urgermanisch‘ und ‚unbeugsam‘ sein, so gehören diese Begriffe, wie gesagt, ganz ins Vokabular der Zeit. Die in diesem Sinne ‚deutsche‘ Kunst zu erhalten und zu fördern, galt damals vielen Komponisten, so auch Reger, als patriotische Selbstverständlichkeit. Man denke nur an Schönbergs vielzitierten Spruch von 1921, mit der Erfindung der Dodekaphonie „habe er etwas gefunden, das der deutschen Musik die Vorherrschaft für weitere einhundert Jahre sichere.“⁴ Überhaupt galt auch noch (oder gerade) im frühen 20. Jahrhundert vielen Zeitgenossen die deutsche Musik als überlegen gegenüber jenen, die „an Rückenmarksschwindsucht jeglicher Art erkrankt sind“, wie Reger sich ausdrückte, oder mit Worten Schönbergs, der tatsächlich von der „in der Volksbegabung wurzelnde[n] Überlegenheit der deutschen Nation auf dem Gebiete der Musik“ sprach.⁵

Freilich können wir konstatieren, dass Reger sich zwar an der Diskussion um die ‚deutsche‘ Musik beteiligt hat, ihm jedoch (wie auch Schönberg) nationalistische oder gar chauvinistische Züge völlig abgingen. So heißt es schon 1900 über eine Orgelsonate Joseph Renners, die er als ‚urdeutsch‘ pries: „Was ich unter ‚Deutschthum‘ [...] verstehe, ist natürlich nicht Chauvinismus – ist ganz u. gar unpolitisch; der Ausdruck Deutschthum ist für

²Karl Hasse, *Max Reger. Mit acht eigenen Aufsätzen von Max Reger, sowie zehn Vollbildern in Autotypie und drei Handschriften-Nachbildungen*, Leipzig 1921, S. 3.

³Albrecht Mendelssohn Bartholdy, *Das deutsche Wesen in Regers Werk*, Würzburg 1916, S. 12.

⁴Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 28.

⁵Arnold Schönberg, „Musik (1924)“, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/M. 1976, S. 185.

mich eben nur ‚Gattungsbegriff‘; wir könnten ebenso sagen ‚bachisch‘; d. h. aus Bachischem Geiste geboren.“⁶

Reger ging es um die Rechtfertigung dieser und natürlich auch seiner Kunst und seines Kunstverständnisses; es ging ihm um die Zuordnung zu einer als ‚eigen‘ und ‚typisch‘ sowie einer durchaus auch als ‚national‘ begriffenen Tradition, in der sich zu bewegen und sie weiterzutragen oder weiterzuentwickeln, wenn nicht gar zu ‚sichern‘ für ihn zu den vornehmsten Aufgaben eines (deutschen) Künstlers gehörte.

Anders freilich als bei manch anderem ‚deutschen‘ Komponisten fällt bei Reger auf, dass seine Musik schon in den 1920er Jahren einer zunehmenden nationalen Beschränkung unterworfen war. Sie galt im historischen Wandel einer international werdenden ‚Neuen Sachlichkeit‘ zunehmend als ‚allzu deutsch‘ und wurde dann, man möchte es fast tragisch nennen, in der NS-Zeit um so stärker nationalistisch vereinnahmt. Davon konnte sie sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur schwer erholen. Noch Ende der 1980er Jahre konnte festgestellt werden, dass Regers Werk im deutschen Ausland, etwa in Frankreich oder England, nahezu unbekannt geblieben war.⁷ Und dafür scheint, wie Siegfried Mauser es ausdrückte, „das ebenso weitverbreitete wie unreflektierte Vorurteil“ verantwortlich gewesen zu sein, „daß Reger als durch und durch deutschem Phänomen [...] zwangsläufig keine internationale Bedeutung im Konzertleben zukommen könne.“⁸ In gleichem Sinne stellte Hermann Danuser noch 1989 fest, dass „die nationale Schranke [...] immer noch nicht zugunsten einer universellen Anerkennung gehoben“⁹ sei.

Und auch in der Grundfrage unserer Konferenz, ob „Max Reger ein nationaler oder ein internationaler Komponist“ sei, scheint nach wie vor Apo-

⁶Brief vom 26. November 1900 an Joseph Renner, in: *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* 17 (1968), S. 12 und 14, zit. nach Susanne Popp, *Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption* (= Frankfurter Studien 22), Mainz 2009, S. 68.

⁷Vgl. dazu Françoise Andrieux, „Max Reger und Frankreich“, in: *Colloque franco-allemand. Deutsch-französisches Kolloquium*, Paris 1987, hrsg. von Susanne Shigihara (= Reger-Studien 4), Wiesbaden 1989, S. 151–171.

⁸Siegfried Mauser, „Probleme der Rezeption und Interpretation Regerscher Musik“, in: *Colloque franco-allemand* (wie Anm. 7), S. 228.

⁹Hermann Danuser, „Im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Moderne. Über Max Regers musikgeschichtlichen Ort“, in: *Colloque franco-allemand* (wie Anm. 7), S. 149.

logie mitzuschwingen. Müssen wir Reger (immer noch) aus der ‚deutschen Ecke‘ holen?

Schauen wir auf die Rezeptionsgeschichte der Werke von Strauss und Wagner, zweifellos ebenfalls als ‚deutsch‘ wahrgenommene Komponisten im In- und Ausland, so hat deren nationale Zuordnung keineswegs zu Einschränkungen im Musikleben geführt. Für Brahms, zu seiner Zeit im (vor allem französischen) Ausland Inbegriff eines ‚deutschen‘, akademisch-trockenen Komponisten, ebenfalls nicht. Bei Wagner, Brahms oder Strauss würden wir heute die Alternative national oder universal wohl kaum – zumal in so existenziellem Sinne – thematisieren. Warum bei Reger, dessen ebenbürtigen Rang niemand bestreiten wird?

Es scheint weniger wichtig, dass und wie sich Reger selbst als ‚deutsch‘ begriff. Dass er es tat, hat er mit den meisten patriotisch denkenden Deutschen (wohlgemerkt patriotisch, nicht chauvinistisch-nationalistisch) gemein. Dass seine Musik jedoch bis in die jüngste Zeit als primär oder gar als ‚typisch deutsch‘ wahrgenommen wird, hat zwar in der Geschichte der Rezeption des Deutschen in der Musik eine wichtige Voraussetzung, beantwortet aber nicht die beiden zentralen Fragen des vorliegenden Bandes, ob und in welcher Art sich die als deutsch benannte Tradition im Werk Regers zum einen tatsächlich ausmachen lässt sowie zum andern warum nach wie vor über eine ‚nationale Schranke‘ der Reger-Rezeption zu sprechen ist.

Fragen wir zunächst nach den musikalischen Kriterien, die als ‚deutsch‘ zu gelten haben. Bernd Sponheuer hat in seinem einschlägigen Aufsatz „Über das ‚Deutsche‘ in der Musik“ 2001 im Anschluss an Carl Dahlhaus zwischen einem ‚Funktionsbegriff‘ und einem ‚Substanzbegriff‘ des ‚Deutschen‘ unterschieden. Der Funktionsbegriff fasst das ‚Deutsche‘ in der Musik als eine „Kategorie, die primär aus ihrer geschichtlichen Funktion heraus verstanden werden muß.“¹⁰ Er stellt sich als „Wertbegriff“ dar“, d. h. als „idealisierte Form der Selbstbeschreibung, die von den gesellschaftlich führenden Schichten anerkannt und durch Bildungsprozesse vermittelt wird.“¹¹

Der Substanzbegriff wäre dem gegenüber eine „Eigenschaft tatsächlicher Art, die sich [...] induktiv eruieren ließe.“ Versuche dieser Art seien jedoch

¹⁰Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980, S. 32. Vgl. Bernd Sponheuer, „Über das ‚Deutsche‘ in der Musik“, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 127.

¹¹Sponheuer, „Über das ‚Deutsche‘ in der Musik“ (wie Anm. 10), S. 127.

durchweg als gescheitert anzusehen.¹² Das hieße auf Reger bezogen, dass die Frage, ob er ein „nationaler Komponist oder ein universaler“ *ist*, falsch gestellt wäre, und richtig lauten müsste: ob und warum er als „nationaler oder universaler Komponist“ rezipiert, wahrgenommen, vereinnahmt, vernachlässigt, abgelehnt wurde und/oder wird.

Bedenkenswert aber wäre auch ein dritter Weg, der die Opposition der Begriffe zu vermitteln sucht. Dazu wäre zunächst nach den ‚substanziellen‘ Momenten des ‚Deutschen‘ in der Musik zu fragen, allerdings in Abhängigkeit von der historischen oder, im Sinne der Begriffsopposition, deren funktionellen Bestimmung in der Geschichte des Begriffs.

Wollte man in diesem Sinne substanzielle Merkmale aus der Geschichte ‚deutscher‘ Musik ableiten, so könnte das von einem zentralen Aspekt aus geschehen: von der sogenannten ‚Emanzipation der Instrumentalmusik‘ im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert in Deutschland und ihren ebenfalls deutsch dominierten ästhetisch-publizistischen Diskursen. Die kompositorischen Techniken (und die ästhetischen Rechtfertigungsstrategien), die der reinen Instrumentalmusik ihre Daseinsberechtigung, fortdauernde Existenz und Akzeptanz gesichert haben, dürften – schlagwortartig zusammengefasst – in der hauptsächlich von Deutschen reklamierten ‚Instrumentalisierung der Musiksprache‘ liegen, d. h. in einer Kompositionstechnik, die Musik ohne konkrete textliche oder szenische Mittel zu einem medialen Akt der Vermittlung von musikalischem Sinn macht, Sinn als Struktur, als Prozess, als geistig nachvollziehbare Folge ‚tonaler‘ Ereignisse, wieder erkennbarer, auf einander bezogener, aus einander hervorgehender, gestaltender, gegliederter Elemente, deren Folge, Kombination, Schichtung, Veränderung usw. zu einem als solches wahrnehmbaren Ganzen geformt sind. Das war schon in einem Joseph Haydn’schen Streichquartett so, das wird bei Beethoven zu motivisch-thematischer Arbeit, das wird in Wagners Musikdramen zu sinfonischer Dichte, das wird in der Instrumentalmusik allgemein zur ‚Sonatisierung‘ der Formen usw.

Die rein musikalische Durchstrukturierung und ästhetische Begründung der Instrumentalmusik als der ‚reinsten‘ der Künste ist ein zentrales Stück deutscher Musikgeschichtsschreibung, aus der sowohl nüchterne (substanzielle) Kompositionstechniken hergeleitet wurden wie fatale Überlegenheitsfantasien. Wir brauchen das hier nicht weiter auszuführen.

¹²Ebd.

Als substanzielle Kategorien ‚deutscher‘ Musik wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts besonders jene Techniken markiert, die von Bach über Beethoven, Robert Schumann und Brahms bis zu Reger und Schönberg tradiert und besonders (und primär) in reiner Instrumentalmusik (einschließlich ‚neudeutscher‘ Programmmusik) zum Träger musikalischer Prozessualität wurden. In dieser Tradition verortet sich Reger, darin erkennt (oder bestimmt) auch Schönberg seine Wurzeln. Schönberg hat sich bekanntlich ausführlich dazu geäußert. Seine Aufzählung kann wie ein Katalog als ‚deutsch‘ rezipierter Kompositionsmittel gelesen werden: Von Bach stamme das „kontrapunktische Denken, d. i. die Kunst, Tongestalten zu erfinden, die sich selbst begleiten können“, sowie „die Kunst, alles aus Einem zu erzeugen“; von Wolfgang Amadeus Mozart die „Zusammenfassung heterogener Charaktere in eine thematische Einheit“ sowie die „Abweichung von der Gradtaktigkeit“; von Beethoven „die Kunst der Entwicklung der Themen“, der „Variation und Variierung“, die „Verschiebung der Gestalten auf andere Taktteile“; von Wagner „die Wendefähigkeit der Themen“ sowie die „Verwandtschaft der Töne und Akkorde“; von Brahms „Erweiterung und Verkürzung der Phrasen“ sowie „Ökonomie und dennoch: Reichtum.“¹³

Kriterien dieser Art, selbst wenn sie z. T. recht vage erscheinen, lesen sich wie Stichworte, die selbstverständlich auch auf Regers Musik zutreffen. Dazu gehören insbesondere bekanntlich Regers Vorliebe für das Kontrapunktische (mit der Schlussfuge als dessen besondere Kulmination); dazu gehört der spezifische Einsatz von Variation als Form und Technik; dazu gehören die äußerst dichte motivisch-thematische Durchdringung des gesamten Satzgefüges, die Preisgabe metrischer Phrasenbildung sowie insbesondere die „Verwandtschaft der Töne und Akkorde“, d. h. nichts anderes als Regers höchst charakteristischer durchchromatisierter Satz.

Bei Schönberg nicht genannt, gleichwohl zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik gehörende wie auch für Reger typische Verfahren sind ferner bekanntlich Regers Festhalten an der Sonatensatzform sowie an anderen vor allem instrumentalmusikalischen Formen oder auch die apothetische Finalüberhöhung, wie sie u. a. durch die deutsche Sinfonik repräsentiert wird.

Am einschlägigen Gelegenheitswerk Regers, der *Vaterländischen Ouverüre* (1916), mögen, wie Rainer Cadenbach 2004 herausgestellt hat, all diese

¹³ Arnold Schönberg, „Nationale Musik (1931)“, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/M. 1976, S. 253.

‚deutschen‘ Techniken gleichsam gebündelt und extrem in Erscheinung treten, etwa durch die kontrapunktische Kombination von gleich drei vaterländischen Melodien mit einem Choral,¹⁴ die „motivische Durcharbeitung, ‚bis ins kleinste Zweiglein““ (so Reger selbst)¹⁵, die durchchromatisierte Musiksprache und die fulminante kontrapunktische Schlussapothese. Und Reger mag durch Forcierung dieser als ‚deutsch‘ markierten Mittel der patriotischen Gesinnung des Werkes besonderen Nachdruck verliehen haben.¹⁶

Aber es sind bekanntlich Mittel, die Regers kompositorischen Satz durchweg (oder doch überwiegend) kennzeichnen. Und die Aufführungsgeschichte dieses Werkes endete nicht wegen der exzeptionellen, ‚deutschen‘ Kompositionstechnik abrupt mit Ende der NS-Herrschaft, sondern wegen seines obsolet gewordenen Zeitbezugs und seiner heute schwer vermittelbaren Programmatik oder Intention.

Sind es aber auch diese Mittel, die dazu geführt haben, Regers Musik ‚nationale Beschränkung‘ zuzuschreiben, wenn nicht anzulasten und damit dem Ausland die Rezeption schwer gemacht zu haben (einmal abgesehen von der problematischen Vaterlandsouvertüre)?

Was Schönberg als typisch ‚deutsche‘ und zwar ‚substanzielle‘ Kompositionstechniken herausstellt, ist im Laufe des 19. Jahrhunderts und insbesondere in Folge der Etablierung reiner Instrumentalmusik in ganz Europa

¹⁴Bekanntlich hat Reger in der Ouvertüre das *Deutschlandlied*, „*Die Wacht am Rhein*“, das Studentenlied „*Ich hab mich ergeben*“ sowie den Choral „*Nun danket alle Gott*“ quodlibetartig kombiniert. „Daß das paßt, ist ein merkwürdiger Zufall“, heißt es in Regers Partitur. Auf diese Entdeckung scheint Reger durchaus stolz gewesen zu sein. Vgl. Rainer Cadenbach, „Max Regers Vaterländische Ouvertüre op. 140 als Paradebeispiel deutscher Musik“, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*, Konferenzbericht Leipzig 2002, Leipzig 2004, S. 433.

¹⁵Vgl. Hermann Unger, *Max Reger*, München 1921, S. 88, zit. nach Cadenbach, „Max Regers Vaterländische Ouvertüre“ (wie Anm. 14), S. 428. Regers thematisch-motivische Arbeit sei par excellence gegen „Farbe und Effekt, dazu gewiß auch klangliches Raffinement“ der Franzosen sowie gegen die „vokal erfundene und mithin sozusagen aus der Kehle kommende und insofern gleichsam körperliche Musik“ Italiens gerichtet, so Cadenbach, op. cit., S. 425 ff.

¹⁶Relativiert hat diese These allerdings jüngst Susanne Popp, die zwar ebenfalls nach Momenten einer „national belegten Kompositionstechnik“ bei Reger, speziell in der *Vaterländischen Ouvertüre* forscht, das Werk selbst jedoch nicht einseitig als Kriegs- oder Nationsverherrlichung, sondern als eine Komposition begreift, die „auch die Schattenseiten des Krieges als einkalkulierte Irritation mit einbezog.“ Vgl. Susanne Popp, *Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption* (= Frankfurter Studien 22), Mainz 2009, S. 72.

längst Allgemeingut geworden. Schönberg (und auch Reger) reklamieren denn auch nicht eigentlich einen ‚deutschen‘ Alleinanspruch, sondern benennen die Herkunft dieser Prinzipien aus der Tradition der deutschen ‚Emanzipation der Instrumentalmusik‘ – freilich mit einem gewissen patriotischen Stolz, indem sie sich zu unmittelbaren Erben dieser Tradition erklären.

Differenzierte Chromatik, ausgefeilte Kontrapunktik, motivisch-thematische Dichte, ja „Durcharbeitung bis ins kleinste Zweiglein“ – all dies sind, so allgemein formuliert, längst charakteristische Merkmale bei vielen Komponisten des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in ganz Europa; man denke nur und gerade an die französische Instrumentalmusik seit César Franck, der damit bekanntlich sogar eine französisch-nationale Musiksprache zu kreieren suchte.

Wenn es tatsächlich etwas charakteristisch ‚Deutsches‘ an Reger gibt, dann können es diese ‚substanziellen‘ Mittel einer „‚deutschen‘ Tradition des Komponierens“ nicht wirklich sein, jedenfalls nicht allein, die Regers Musik einer vermeintlich nationalen Beschränkung unterliegen lassen. Auch die Massierung der Mittel und ihre Forcierung, die Regers Musik in besonderem Maße aufweisen, oder das, was Wolfgang Rihm so plastisch als „übermöbliert“ an Reger bezeichnet hat, können letztlich nicht den Ausschlag für Regers nationale Zuordnung gegeben haben – oder doch wenigstens heute nicht mehr geben.

Wer heute noch Regers geringe Akzeptanz im Ausland damit begründen will, seine Musik sei zu deutsch, verharret in einem alten, wenngleich hartnäckigen Klischee. Das ‚Deutsche‘ an Regers Musik zu markieren, mag seine analytischen Reize haben. Das Resultat aber dürfte allenfalls eine historische und/oder historiografische Einordnung seiner Musik sein, nicht jedoch eine Begründung mangelnden Interesses im Ausland.

Nicht das ‚Deutsche‘ an Reger wäre im Blick auf Regers Akzeptanz zu erörtern, sondern gewissermaßen das Reger’sche an Reger. Schon seit langem wird diskutiert, dass und warum Reger so schwer verständlich ist. Die Zeitgenossen fanden das übrigens keineswegs. Wie gesagt: Reger war einmal neben Strauss der meistaufgeführte Komponist in Deutschland.

Die Schwierigkeit, mit der sich die Reger-Rezeption allenfalls auseinanderzusetzen hat, dürfte primär in seiner ‚Mittelstellung‘ liegen, die schon Schönberg für einen Irrweg hielt. „Der Mittelweg ist der einzige, der nicht

nach Rom führt“, hat Schönberg bekanntlich, nicht ohne bissigen Unterton, gesagt.¹⁷

Bei Reger aber ist es gerade dieser Mittelweg – vielleicht in der Tat wie bei keinem andern Komponisten seines Ranges –, der für seine Musik eine zentrale Funktion hat. Reger schöpft wie kein anderer aus Tradition und Moderne. Seine Musik kennzeichnet ein ‚Sowohl-als-auch‘ oder umgekehrt ein ‚Einerseits-andererseits‘, eine Art Janusköpfigkeit ohne gleichen. Regers Traditionsbezug lässt ihn zur Riege der großen (deutschen) Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts gehören. Auch das prinzipielle Festhalten an der Tonalität, die Schönberg, der sich ebenso in dieser Tradition sieht, einseitig aufgab, um gleichsam zum ‚rein Modernen‘ zu werden, zum Komponisten einer Musik, die bis vor wenigen Jahrzehnten immer noch ‚neue Musik‘ heißen konnte, gehört dazu. Zur ‚neuen Musik‘ wurde Reger, der rückschauende Reger, aber nie gezählt. Im Gegenteil. Sein betont herausgestellter Traditionsbezug – Kontrapunkt, die tradierten, z. T. auch ‚alten‘ Formen, Bindung an eine tonale Logik etc. – weist ihn – einerseits – als ‚Spätromantiker‘ aus – wie Alexander von Zemlinsky, Aleksandr Skrjabin, aber auch wie Franz Schreker, Erich Wolfgang Korngold, ja sogar wie Aleksandr Glasunov oder Sergej Rachmaninow.

Diese historische Zuordnung steht jedoch im Widerspruch zur ‚Moderne‘ des ‚andern Reger‘, des ‚modernen‘ Reger, dem historistischen ebenso wie dem Grenzgänger der Tonalität und dem Komponisten, der über die Auflösungstendenzen tonaler Ordnung konsequenterweise auch Taktordnung und Metrik an extreme Grenzen treibt. Diese zwischen Moderne und Tradition changierende, historisch vielleicht einmalige Janusköpfigkeit des Komponisten Reger dürfte wesentlich dazu beigetragen haben, das Verständnis seiner Musik zu erschweren.

Schauen wir freilich auf den Bekanntheitsgrad Regers beim Publikum, so können wir getrost behaupten, dass Regers Werke bei weitem häufiger auf den Programmen öffentlicher Konzerte stehen als etwa die Schönbergs oder Anton Weberns, mit denen der ‚moderne‘ Reger gerechterweise zu vergleichen wäre. Ein Blick in den so genannten „Bielefelder Katalog“ macht, bei aller statistischen Ungenauigkeit solcher Angaben, zudem deutlich, dass die Anzahl an Reger-Einspielungen durchaus im guten Mittelfeld der soge-

¹⁷So im Vorwort zu Schönbergs *Drei Satiren für gemischten Chor* op. 28, Wien 1926, S. 3.

nannten klassischen Moderne liegt: nach Igor Strawinsky oder Béla Bartók, aber deutlich vor Schönberg oder Zemlinsky.

Fazit: Reger steht als Vertreter der sogenannten klassischen Moderne in der deutschen Tradition des Komponierens. Das aber ist kein Kriterium seiner Akzeptanz – zumindest heute nicht mehr. Es dürfte das Doppelseitige seiner Musik sein, der eigenwillige Umgang mit tradierten instrumentalmusikalischen Mitteln einerseits und ihrer ‚modernen‘ Adaption andererseits, was manchem Rezipienten zu verstehen oder zu akzeptieren schwerfallen mag. Doch könnte heute gerade darin ein besonderer Anreiz intellektuellen Interesses liegen, in einer Welt, die sich als postmodern begreift und in der weder nationale Zugehörigkeit noch ‚Fortschritt‘ einseitig über Für und Wider entscheiden, sondern schlicht die Qualität kompositorischer Kunst. Und dass Reger zu den bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts zählt, bestreitet ernsthaft ja niemand mehr.